
EL TEATRO DE LAS COMUNIDADES LATINAS EN ESTADOS UNIDOS Y SU RELACIÓN CON UN CONTEXTO SOCIAL DETERMINADO

Beatriz J. RIZK
(*Centro de Investigaciones del Nuevo Teatro*)

Durante los últimos años el mundo ha sido sacudido por cambios que han transformado no sólo su división geopolítica internacional sino su sistema de valores. La apertura del Este hacia el Oeste, como parte de un continuo proceso de "democratización", ha traído consigo efectos no calculados al revivir un nacionalismo latente, y hasta mal escondido, a lo largo del siglo en naciones que formaban, en apariencia, bloques homogéneos culturales.¹

El multi-culturalismo se impone. Ahora más que nunca el relativismo cultural, desarrollado por la misma Antropología, que estudia el "conjunto de actividades y productos materiales y espirituales que distinguen a una sociedad determinada de otra,"² ha anulado la posibilidad de considerar a una sociedad superior o inferior a otra. Pues la fuerza de expresión de las diversas culturas está precisamente en la diferenciación de las mismas.

En Estados Unidos, un país compuesto de inmigrantes, dentro del debatido y debatible proceso de aculturación (el Melting Pot), una nueva opción se hace posible: la integración en la sociedad dominante conservando la identidad cultural. Ante la tesis generalmente aceptada de las tres generaciones (que es lo que tarda

¹ Parte de este ensayo se publicó en "El teatro latino de Estados Unidos," *Tramoya*, 22, 1990, 7-20.

² Rodolfo Stavenhagen, "La cultura popular y la creación intelectual," *La cultura popular*, Ed. Adolfo Colombres, México, Premiá Editora, 1982, 21.

un grupo étnico en adaptarse completamente al medio),³ la resistencia cultural de las minorías, especialmente la latina, ha traído al tapete cuestionamientos básicos, incluyendo la misma noción del *mainstream* (la "corriente dominante"). En 20 a 30 años, se calcula, que más del 50 % de la población norteamericana va a provenir de descendencia no anglosajona. Este hecho contundente está cambiando tanto la sensibilidad de los artistas como la del público. El concepto, por ejemplo, de "culturas paralelas" que han crecido a la par y sobrevivido en una misma nación, está reemplazando el discurso de "cultura opresora/cultura oprimida" que hasta ahora se ha mantenido en uso corriente. Por otra parte, como veremos, la historia del desarrollo del teatro latino en el país, legitima la opción de "cultura paralela" puesto que su primera expresión es anterior incluso a la misma llegada de los Peregrinos en el Mayflower en 1620.

Antes de proseguir con nuestra reseña histórica es preciso dar una idea, en cifras, de la magnitud de la comunidad con respecto al mundo iberoamericano. Se estima, aún sin tener las conclusiones del último censo de 1990, su número de habitantes en 26 a 35 millones.⁴ La cifra fluctúa debido a la cantidad de latinos que por falta de educación, o de información, no se inscriben en el censo, además de los indocumentados que siguen entrando por miles cada año al país. Esto convierte a Estados Unidos en la quinta nación hispano-parlante más grande del mundo, después de España, México, Argentina y Colombia. En cuanto a su configuración étnica, el 60 % es de origen mexicano ubicado en su gran mayoría en el suroeste y oeste del país. En Los Angeles, por ejemplo, hay un millón de latinos. El 14 % son puertorriqueños radicados casi todos en el nordeste, principalmente en la ciudad de Nueva York y sus alrededores, en donde viven cerca de un millón y medio. El 6 % lo constituye la comunidad cubana cuyo enclave principal se encuentra en el sur de la Florida, aunque también hay un buen número que vive en el área metropolitana de la ciudad de Nueva York. El 20% restante representa a los inmigrantes centro y suramericanos. Esta es el área de mayor crecimiento por cuanto, como dijimos, su flujo es constante. Fuera de los tres primeros grupos que ya cuentan con un cuerpo importante de obras dramáticas, hay otros que empiezan a destacarse como los colombianos en la ciudad de Nueva York.

Por último, dejamos claro que usamos la palabra "latino" refiriéndonos a toda

³ S. Dale McLemore y Ricardo Romo, "The Origins and Development of the Mexican American People", *The Mexican American Experience*, Ed. Rodolfo O. de la Garza et al., Austin, University of Texas Press, 1985, 4.

⁴ Datos reportados por el Census Bureau en 1987. Ver también *A Report: The Hispanic Community, the Church and the Northeast Center for Hispanics*, Demographic Data, New York, Hispanic American Printing Corp., 1981.

persona nacida o criada en Estados Unidos de descendencia hispano-americana, o iberoamericana si se prefiere. El término que adoptamos es el que generalmente se usa en el medio porque plantea la diferencia racial entre uno y el resto de la población, y no la lingüística. Y es ésta la manera oficial como el latino ha sido siempre clasificado en Estados Unidos. Además, los autores que ya son segunda o tercera generación escriben en inglés, o mezclan los dos idiomas, sin que por esto dejen de representar lo mejor de la cultura "latina" en este país.

El teatro chicano

El principio del teatro latino en Estados Unidos, tal como se conoce hoy en día, tiene nombre propio: se llama Luis Valdéz y parte de los años 60. Esto no quiere decir que no haya existido un teatro latino con anterioridad. El investigador Jorge Huerta data la primera representación en territorio actual norteamericano (El Paso, Texas), una obra posiblemente de extracción religiosa, en 1598. La segunda, la danza *Los moros y cristianos*, tuvo lugar en 1599, en Santa Fe, Nuevo México.⁵ Esta forma popular, al igual que las de origen religioso como las *Pastorelas* que se celebran para la Navidad, pasaron al Nuevo Mundo implantándose fuertemente en la tradición oral de los pueblos que empezaban a gestarse bajo los signos de la nueva cultura hispánica.⁶ En el estado de Nuevo México, por ejemplo, durante el mes de diciembre se realizan actualmente una variedad de celebraciones tradicionales, versiones contemporáneas de las obras que se hacían durante los tiempos de la Conquista y la Colonia, como la misma danza de *Los moros y cristianos* en Chimayo⁷, conocida también como la danza de los Matachines que se celebra en Alcalde, Jémez Pueblo, Taos Pueblo, Bernalillo y

⁵ Jorge Huerta, *Chicano Theatre: Themes and Forms*, Ypsilandi, Michigan, Bilingual Press/Editorial Bilingue, 1982, 192.

⁶ Es interesante y digno de un estudio más elaborado la simbiosis cultural que acarrió la permanencia de estas formas populares a través de los siglos. Para J. Samora y P. Vandel Simón, por ejemplo, la unión del *mitote* indígena con los pastores hispánicos produjeron la *mascarada* mexicana. La primera obra escrita en el Nuevo Mundo fue precisamente una *mascarada*, por un Fray Olmos, en 1533. Esta forma viajó a la frontera norte sufriendo algunas modificaciones hasta convertirse en las actuales *posaderas* o *pastorelas* del suroeste. Julián Samora y Patricia Vandel Simón, *A History of the Mexican-American People*, Notre Dame, Univ. of Notre Dame Press, 1977, 203. La traducción es nuestra.

⁷ Victoria Alba, "Moore's Reign in Spain Add to New Mexico Mosaic", *New Mexico Magazine*, July, 1988, 72.

otros pueblos del norte del estado. En ella 12 danzantes o matachines representan las fuerzas del bien (el "monarca," casi siempre un Montezuma cristiano) y del mal (la "malinche", el "torito"). La acción se basa en el combate entre estas dos fuerzas hasta que queda victoriosa una que, como es absolutamente previsible, se trata del representante del bien.⁸ *Los pastores*, en la que se re-crea el drama litúrgico de la Natividad, es parte de las celebraciones que con motivo de la fiesta de fin de año se hacen en varios pueblos y ciudades del estado. Hay compañías como Los pastores del Valle de Mesilla que desde hace 25 años van de pueblo en pueblo y de iglesia en iglesia llevando sus personajes -Bartolo, Gila y Lucifer- que ya presentan en sus diálogos, en inglés, características propias de las comunidades en donde se presentan, aunque la letra de las canciones originales, en español, y la música se conserven.⁹

De hecho, la tradición del teatro itinerante echó fuertes raíces en todo el suroeste norteamericano. Hay compañías viajantes como Los Nuevos Maromeros que recorre las comunidades rurales del norte de Nuevo México cada año, representando danzas y cantos autóctonos, intercalados con piezas cortas contemporáneas sobre temas de gran vigencia, como la de los refugiados centroamericanos. De paso, esta compañía tomó su nombre de otra llamada Los Maromeros, de origen mexicano, que atravesaba el estado todos los años antes de la Segunda Guerra Mundial.¹⁰ Aunque ya antes de esta fecha, durante el siglo XIX, sabemos que varias ciudades del suroeste y el oeste eran paradas obligatorias no sólo para los teatros itinerantes sino para las grandes compañías de teatro mexicanas y españolas que recorrían el continente presentando sus melodramas ante públicos entusiastas.¹¹

Pero ningún género tuvo tanto éxito como el de las Carpas o Tandas de Variedades que proliferaron a través de todo el territorio al iniciarse el presente siglo. Compuestos los espectáculos de *sketchs* cómicos, de números musicales, bailes y maromas, estaban en manos, en no pocas instancias, de núcleos familiares

⁸ Douglas Kent Hall, "Los Matachines: Dancers Keep Old World Tradition Alive", *New Mexico Magazine*, December, 1986, 43.

⁹ Eva Jane Matson, "Los Pastores del Valle de Mesilla: Packing Them in for 25 Years", *New Mexico Magazine*, December, 1985.

¹⁰ Camille Flores, "It's Showtime: Traveling Troupe Revives Hispanic Tradition", *New Mexico Magazine*, July, 1988.

¹¹ Nicols Kanellos, "The Flourishing of Hispanic Theatre in the South West", *Latin American Theatre Review* 16/1 (Fall 1983). Ver también N. Kanellos, *A History of Hispanic Theatre in the United States: Origins to 1940*, Austin, Univ. of Texas Press, 1990.

que se desplazaban con aparente facilidad por pueblos y ciudades.

El investigador T. Ybarra-Frausto rememora varias de las carpas más famosas, entre ellas la Carpa García de San Antonio que funcionó desde 1914 hasta finalizar la década de los 40, la Carpa Escalona, y la Compañía de Tandas de la afamada "Chata" Noloessa, cuya popularidad la llevó a presentarse y trabajar en las tablas newyorquinas. El citado crítico señala la década de los 20 a los 30 como la Edad de Oro del teatro hispano -en español- del suroeste.¹²

Es interesante el hecho de que es precisamente en Texas, con la Compañía de Actores de San Antonio que dirige Jorge Piña, fundada en 1986, con sede en el Guadalupe Arts Center de la ciudad, en donde se ha hecho un esfuerzo por revivir la tradición carpera con la obra *Las Tandas de San Cuilmas-Los Carperos* (1989), comisionada al dramaturgo José Manuel Galván. Dividida en cuadros, *Las tandas* hace una revisión histórica de la odisea del pueblo chicano desde su origen azteca, pasando por la Conquista, el Imperio (Maximiliano y los franceses) hasta la Revolución en 1910 y la subsecuente emigración masiva hacia los Estados Unidos (un 10% de la población). De este punto en adelante la obra toca diversos temas como la travesía de los "mojados", la explotación de los "coyotes", cuentos de la mitología popular como el Fausto, etc. También tienen entrada tanto el machismo como la problemática femenina y el eterno conflicto entre el tejano de origen mejicano y el anglo arribista.

Pero no es sino hasta 1965, durante una huelga de los trabajadores del valle de San Joaquin, en California, que nace el teatro chicano contemporáneo con los Actos de Luis Valdéz. No se puede hablar del teatro chicano sin darle un lugar primordial a la brillante carrera del director chicano. Valdéz fue uno de los pioneros del movimiento nacional chicano que a partir de los 60 se esforzó a través de una incipiente literatura, que ya ha llegado a alcanzar cierto grado de madurez,¹³ a redimir la herencia hispánica como parte de un renacimiento cultural que ha tenido repercusiones en todo el país.

Al resurgir el teatro latino específicamente bajo el compromiso social y político se inició una práctica artística cuya tarea fundamental ha sido la de instruir, la de orientar, la de reafirmar una cultura. En cuanto a la estructura del grupo, basada en la participación colectiva de todos sus miembros, la influencia del teatro popular latinoamericano, el llamado Nuevo Teatro ya en pleno

¹² Tomás Ybarra-Frausto, "I can Still Hear the Applause. La Farándula Chicana: Carpas y Tandas de Variedad", *Hispanic Theatre in the U.S.*, Ed. Nicols Kanellos, Houston, Arte Pblco Press, 1984.

¹³ Véase, por ejemplo, el libro de Charles M. Tatum, *La literatura chicana*, Trad. Victor Manuel Velarde, México, Secretaría de Educación Pública, 1986.

desarrollo, es obvia.¹⁴ Aunque también Valdéz reconoce la aportación a su trabajo de la *Commedia del'Arte*, a través del grupo *San Francisco Mime Troupe* con el que trabajó unos años, y de ciertas experiencias teatrales que marcaron sus inicios en la escena, como la de F. García Lorca y el grupo La Barraca en España.¹⁵

De los primeros *actos* -piezas cortas en un acto derivadas de los *sketchs* cómicos de las carpas con los que se ilustraba la problemática de la huelga, generalmente en blanco y negro-, pasa Valdéz a los *mitos*. En ellos se propone el autor reestablecer una unidad cultural con la ascendencia física y espiritual del pueblo chicano y cobrar nuevas fuerzas, como en *Bernabé* (1970).¹⁶ A partir de la década de los 80, Valdéz experimenta con una nueva forma, los corridos, con bastante éxito. En 1987, adapta cuatro de los corridos (*El corrido de Rosita Alvarez, Delgadina, Soldadera* y *El corrido del lavaplatos*) bajo el nombre de *Corridos: Tales of Passion and Revolution* para la cadena de televisión pública, mereciendo el programa varias nominaciones al premio *Emmy* -el premio por excelencia que se otorga en el campo de la televisión-. Los *corridos* son escenificaciones de las populares baladas conocidas con este nombre, que han acompañado y documentado al pueblo mexicano, y por ende al chicano, desde su derivación del romance español.¹⁷ El ejemplo de Valdéz se propagó rápidamente y empezaron a surgir grupos que se dedicaron a fomentar una dramaturgia propia. De este modo surgen colectivos como el de El Teatro de la Esperanza, fundado en 1971 por Jorge Huerta en Santa Barbara, California, y ahora funcionando bajo la dirección de Rodrigo Duarte Clark en San Francisco. Este último autor ha escrito varias de las obras más conocidas del grupo, como *Brujerías* (1972), en la que critica las supersticiones y creencias falsas de una comunidad que vive parcialmente en la ignorancia, e *Hijos, Once a Family* (1979), sobre la desintegración de una familia en un mundo hostil y alienante. Las últimas obras montadas por el grupo tratan de temas tan diversos como la intervención de Estados Unidos en Nicaragua durante la época sandinista en *Teo's Final Spin*

¹⁴ Ver B. Rizk, *El Nuevo Teatro latinoamericano: una lectura histórica*, Minneapolis, Prisma Institute, 1987.

¹⁵ Víctor Fuentes, *La marcha del pueblo en las letras españolas: 1917-1936*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980, 138.

¹⁶ Donald Frischmann, "El teatro Campesino y su mito Bernab: un regreso a la madre tierra," *AZTLAN International Journal of Chicano Studies*, 12.2, 1981, 263.

¹⁷ Para un estudio sobre la obra de Luis Valdéz, ver Arturo C. Flores, *El teatro Campesino de Luis Valdéz*, Madrid, Editorial Pliegos, 1980.

(1987), de Lalo Cervantes, o la problemática femenina en *Real Women Have Curves* (1990), de Josefina López. Otro de los grupos de California que hizo historia, en su momento, fue el Teatro de la Gente, que dirigía Andrián Vargas. Todavía se recuerda su *Corrido de Juan Endrogado* (1973) como una de las obras que mayor recepción tuvo en una primera etapa, dedicada a reforzar la unión familiar, guardiana de la tradición y la cultura, y pilar de la comunidad. Entre los grupos de nuevos valores que han recibido buenas reseñas de la crítica, se encuentran Culture Clash (1984), de San Francisco, y Latin Anonymous (1989), del área de Los Angeles. Estos jóvenes están haciendo una labor muy positiva al cuestionar a través de sus *sketchs* satírico-cómicos, derivados de la vertiente del teatro de revista, la imagen falsa que del hispano han forjado los medios masivos de comunicación como la televisión y el cine norteamericanos.

En todos los estados del suroeste han surgido grupos que han dejado una huella indeleble en el panorama teatral de sus respectivos lugares. En Nuevo México, la Compañía Nacional de Albuquerque (1977), que dirige actualmente Marcos Martínez, se ha fijado por meta el profundizar en su propia cultura para elaborar discursos que trasciendan lo particular y sirvan de puente de unión entre los diversos grupos étnicos (latino, indígena y anglo) que componen el estado, como sucede en *Tito* (1987). La obra, escrita por Rómulo Arellano, consiste en un memorable monólogo de un alcoholizado cuya vida, a medida que se va hundiendo en el sopor del alcohol, va revelando las circunstancias adversas de su propia comunidad amenazada física y culturalmente. En Denver, Colorado, el grupo Su Teatro (1976), que dirige Tony García, adquirió su propio centro estrenándolo en 1989 con *Intro to Chicano History 101* (1986), una obra musical colectiva en la que recorren 450 años de vicisitudes del pueblo chicano.

Un poco más al sur, la ciudad de Tucson, Arizona, ha sido un foco teatral hispano de vital importancia. Allí surge en 1975 el Teatro Libertad, que ha dado obras significativas para la comunidad, como la obra colectiva *La vida del cobre* (1984). La pieza hace un recuento brechtiano de las luchas políticas que enmarcaron la huelga de los mineros del cobre contra la Phelps-Dodge en Texas y Arizona en 1983. En ella se intercalan problemas similares a los de los trabajadores de las minas en Chile, animados por poemas y canciones de los dos países. Otro grupo de Tucson, el Teatro Chicano (1981), ahora conocido como el Teatro del Sol (1987) bajo la dirección de Arturo Martínez, ha producido dramaturgos importantes como Silviana Wood. Su producción, casi toda escrita para el grupo, consta de varias obras en las que explora las figuras tradicionales y alegóricas de la mitología chicana, como la llorona, el diablo y la calavera en *Cuentos del barrio* (1980), o bien se inspira en la picaresca española, trayéndola a un contexto moderno en el que aparecen personajes como Tin-Tan, Cantinflas y Chaplin, en *La vida dulce de los compadres Mascazate* (1983). El problema generacional que conlleva el inevitable conflicto de las dos culturas, la anglo y la

hispana, se refleja en obras como *Anhelos por Oaxaca* (1984), sobre un anciano que emprende su último viaje de regreso a la patria chica en compañía de su nieto, ya un producto de la cultura anglo, y *Amor de hija* (1986), en la que se dan cita cuatro generaciones de mujeres, acarreado consigo los problemas que enfrenta cada edad agudizados por el contexto social.

Es evidente que por razones de espacio no podemos mencionar ni siquiera la mitad de los grupos chicanos que trabajan incansablemente en una buena parte del país -hay grupos en Minnesota, Indiana e Illinois por ejemplo-. Sólo queremos dejar constancia de que se trata de un movimiento cuya trayectoria y vigencia es palpable y del que ya han salido autores dramáticos de proyección nacional como son, fuera de los mencionados, Estela Portillo Trambley (*Day of the Swallows*, *Sun Images*, *Sor Juana*) y Carlos Morton (*El jardín*, *El corrido de Pancho Diablo*, *The Many Deaths of Danny Rosales*).

El teatro puertorriqueño/Nuyorican

La presentación de *La carreta*, de René Marqués, en 1954, se ha considerado habitualmente como el punto de partida de la dramaturgia puertorriqueña en Nueva York. La obra tuvo tan buena acogida por parte del público que una de las jóvenes actrices de la pieza, Miriam Colón, junto con el director Roberto Rodríguez, decidieron fundar una compañía que a pesar de su corta existencia -tan sólo duró cuatro años- alcanzó a tener sede propia: el Nuevo Círculo Dramático.¹⁸ Desde entonces se empieza a delinear un repertorio al que Miriam, uno de los pilares más sólidos del teatro puertorriqueño de esta ciudad, será fiel a través de dos décadas, con el Teatro Rodante Puertorriqueño que funda en 1967: obras del repertorio español y latinoamericano, ya clásicas o contemporáneas, combinadas con otras de jóvenes autores boricuas, algunas veces escritas por encargo o desarrolladas en el Taller de Dramaturgia del teatro, que funciona desde 1977 bajo la dirección de Alan Davis. Y decimos "dos décadas" porque durante los últimos años de los 80, el Teatro Rodante tomó la iniciativa de presentar solamente obras de autores latinos.

Se puede decir que toda una generación de jóvenes autores puertorriqueños ha tenido fuerte contacto con el Teatro Rodante, como es el caso de Jaime Carrero, conocido entre nosotros por su temprana obra *Pipo Subway no sabe reír* (1973), cuyo *Betances* (1979), basado en el insigne prócer puertorriqueño que estuvo implicado en el episodio de El Grito de Lares, fue comisionado para el año

¹⁸ Pablo Figueroa, *Teatro: Hispanic Theatre in New York City/1920-1976*. Pub. por Off-Off Broadway Alliance Inc y el Museo del Barrio, New York, 1977.

inaugural de la nueva sede del teatro. Otros autores se han dado a conocer desde las tablas del Teatro, como Federico Fraguada, quien obtuvo con su obra *Bodega* (1986) el éxito de taquilla más grande en su historia, lo que dio campo para su regreso en la siguiente temporada de 1987 y una gira posterior a Puerto Rico. En la obra, un bodeguero del Sur del Bronx debate con su mujer el posible retorno a la isla del encanto, hasta que sus sueños se quedan truncados por la mano asesina de un vulgar matón del vecindario. Sorprendentemente, su mujer decide quedarse y luchar contra el elemento. No otra cosa hacen los personajes de *First Class* (1988), de Cándido Tirado, otro valor que empieza a destacarse con obras en las que el naturalismo visceral de la vida callejera se plasma en intensas escenas violentas que, a pesar de su estereotipificación, dejan entrever resquicios humanos.

Pero quizás la obra del dramaturgo local que más resonancia haya tenido en la trayectoria del Teatro Rodante es *Simpson Street* (1979), de Eduardo Gallardo. Con ella, una vez terminada su primera temporada, la compañía participa en el II Festival de Teatro Popular Latinoamericano de Nueva York, en 1980. Continúa en el repertorio viajando a festivales en España, Puerto Rico, Manizales, Colombia y Guanajuato, México, regresando triunfalmente al escenario del Teatro durante la temporada de 1985. Por su temática desarrollada en el seno familiar, como muchas de las obras puertorriqueñas escritas en Nueva York, refleja una sociedad que tiende a la unidad aunque sea por la fuerza, una sociedad paternalista por no decir machista en el mejor de los casos. Sin embargo, la obra empieza a debatir el problema de la mujer y las posibles alternativas a un determinismo sociologista que parece permear el ambiente, paralizando a sus moradores. En 1985, Gallardo obtuvo otro éxito al recibir el primer premio del Concurso de Dramaturgia instituido por el New York Shakespeare Festival de Joseph Papp, con *Women without Men*, en la que una madre y una hija se enfrentan en un mundo sin hombres durante la Segunda Guerra Mundial. La obra fue montada por el director colombiano Santiago García y estrenada durante el Festival Latino del mismo año.

Otra vena que ha enriquecido notoriamente el panorama teatral local ha sido la de los poetas nuyoricans. Productos de las luchas civiles y movimientos étnicos que sacudieron la nación a partir de los años 50, y conscientes del Joble colonialismo a que está sometida la comunidad puertorriqueña, como colonia allá y minoría acá, estas nuevas voces se alzan clamando justicia para su pueblo y denunciando la opresión en todos los frentes. Pedro Pietri inició la ruta en 1973 con su celebrado poema *Puerto Rican Obituary*. Más adelante nos brindará una interesante obra de teatro en *The Masses are Asses* (1984), presentada en el Teatro Rodante. Una farsa en la que la diferencia de clases se ve a través de un espejo distorsionador, sacando a relucir los estereotipos y los lugares comunes.

En ese mismo año de 1973 escribe el lamentablemente desaparecido Miguel Piñero, la que será su obra más importante: *Short Eyes*, sobre las condiciones miserables en que se encuentran muchos de los presidiarios en el país, brindándole

a la obra, como marco de referencia, los conflictos raciales que, cual reflejo de la sociedad que los gesta, dividen a los presos en grupos irreconciliables. La pieza la dirigió el también desaparecido Marvin Flix Camillo con el grupo La familia, recibiendo los mejores elogios del público y de la crítica en general, y mereciéndole los más altos galardones que se otorga al teatro que se hace fuera de Broadway.

Casi simultáneamente nace el Nuyorican Poets Cafe (1974), fundado por Miguel Algarín, Miguel Piero y Lucky Cienfuegos, con el fin de fomentar el desarrollo de obras de autores que, como ellos, viven en el pauperizado Lower East Side de la ciudad de Nueva York y se encuentran desprovistos de una dirección artística. Para lograr su propósito consiguieron un local situado en la Calle Tercera y allí no sólo han leído y montado obras de los miembros fundadores, sino de autores y poetas como Tato Laviera (*La chefa*, *Piñones*, *Becoming García*) y Sandra Mara Stevens. Es allí donde uno de los asociados de Joseph Papp "descubrió"¹⁹ a Reinaldo Povod, cuya obra *Cuba and his Teddy Bear* fue producida por Papp en Broadway con Robert De Niro y Ralph Macchio en los papeles protagónicos. De nuevo es el mundo del ghetto contra el que un padre, traficante de drogas él mismo, quiere proteger a su hijo adolescente, como es obvio, sin ningún éxito.

Hay, por lo demás, otros autores puertorriqueños que han logrado hacerse un sitio en el escenario local por vías diversas como es el caso de John Jesurun (*Chang in a Void Moon*, *Deep Sleep*, *White Water*), quien tiene su nicho en el mundo del teatro llamado de *avant-garde*. En sus espectáculos utiliza la técnica moderna que le brindan los videos y aparatos electrónicos para lograr efectos visuales novedosos. José Rivera es otro de los autores de la actual promoción que se ha destacado con obras como *The House of Ramón Iglesia* (1983), presentada en el Ensemble Studio, en la que se ventila de nuevo el conflicto de las generaciones y del eterno retorno de los progenitores a la isla, y *The Promise* (1989), en la que explora la veta del "realismo mágico" a través de una familia boricua de Long Island.

Por último, el movimiento del Nuevo Teatro latinoamericano, combinado con el contacto que se va teniendo a través de los festivales con los grupos chicanos, va fomentando la formación de agrupaciones colectivas que empiezan a explorar una temática propia, siempre en la eterna búsqueda de la propia identidad. Tal es el caso del grupo Pregones, que opera actualmente en el sur del Bronx. Fundado en 1979 por tres actores puertorriqueños, entre ellos la actual directora Rosalba Rolón, el grupo se inició con una colección de escenas del teatro puertorriqueño,

¹⁹ Joel Rose, "A Battle Report Direct from the Lower Depths," *The New York Times*, November 15, 1987, 5.

como *Bienvenido Don Goyito*, de Manuel Méndez Ballester; *Los ángeles se han fatigado*, de Luis Rafael Sánchez; *La carreta y Carnaval afuera Carnaval adentro*, de Fené Marqués, bajo la dirección del director y autor, ya fallecido, Víctor Frago. De ahí pasaron a experimentar con obras de la dramaturgia latinoamericana o piezas colectivas sobre problemas específicos, como la aclamada por la crítica, *Voices of Steel/Voces de acero* (1989), sobre el tratamiento que reciben los prisioneros políticos puertorriqueños en las cárceles norteamericanas.

Es indudable que como en el caso chicano quedan muchos teatristas por fuera -nos vienen a la mente los nombres de Juan Shamsul Alan, Migdalia Cruz, etc.,- pero no es nuestra intención agotar el tema sino dar una visión, limitada por razones obvias, del desarrollo de esta dramaturgia.

El teatro cubano

El teatro cubano en Estados Unidos, aunque de reciente manifestación, tiene su antecedente lejano en el siglo pasado, durante la guerra independentista que comenzó en 1868 y cuyos líderes, casi todos en el exilio, asumieron el nombre de Mambí, extendiéndolo a las expresiones literarias que se producían dentro del movimiento. De ahí que con el nombre de Teatro Mambí, a cuyas filas se suma al mismo José Martí, se conozca una serie de dramas escritos más para ser declamados que representados. Su radio de acción se localizaba en Estados Unidos, de Tampa a Nueva York, en donde residía la mayoría de los exiliados. Se tiene noticia, por ejemplo, de la obra *Dos cuadros de la insurrección cubana* (1869), de Francisco Víctor y Valdéz, que estaba "dedicada a la Junta de Señoras de Nueva York."²⁰

Esta ubicación geográfica anunciaba ya los centros de actividad cultural de la comunidad que vino a engrosarse notablemente a partir del triunfo de la Revolución en 1959. La inmigración cubana se ha hecho en varias etapas²¹, y su resultado es generacional. La primera ola emigratoria trajo consigo los sectores de la alta y media burguesía, entre los que surgen varios de los promotores culturales que siguen hoy en día a la cabeza de instituciones teatrales, como es el caso de Max Ferrá, director de INTAR (International Arts Relations), y René Buch, director del Repertorio Español. Ambas organizaciones operan en la ciudad de Nueva York desde finales de la década de los 60. Durante muchos años se dedicaron a preservar y fomentar la herencia hispánica a través tanto de los clásicos españoles como de los latino-americanos.

²⁰ Rine Leal, *Teatro Mambí*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1978.

²¹ Ver P. Gallagher, *The Cuban Exile*, New York, Academic Press, 1980 y José Llanés, *Cuban Americans*, Cambridge, Mass, Abt., 1982.

Repertorio Español, por ejemplo, continúa promoviendo activamente el género de la zarzuela, con uno o dos montajes por año, esfuerzo al que se le suma en la última década el Thalia Spanish Theatre, operando desde Queens, bajo la dirección de Silvia Brito. INTAR, por su parte, ha sido más dada a la experimentación, trayendo novedosos montajes de clásicos, como la adaptación de *La vida es sueño*, de Calderón, por Marfa Irene Fornés, en 1981.

De paso, cualquier revisión histórica de la producción teatral de la inmigración cubana tendrá que empezar con Fornés. Llegada a los Estados Unidos en 1945, ya para los años 60 la autora ocupa un sitio relevante dentro de la escena del Off-Broadway newyorquino, empezando a ganar *Obies*, siete en total (el más alto galardón que se otorga a una obra fuera de Broadway por el periódico *The Village Voice*), por piezas como *Promenade* (1965), *The Succesful Life of 3* (1977), *Fefu and her Friends* (1979), etc., hasta el más reciente en 1988, por *Abingdon Square*. En ella una joven atrapada en un matrimonio con un hombre que puede ser su abuelo, toma la decisión de abandonar su hogar, dejando atrás a su hijo, para rehacer su vida al lado de un joven que le proporciona en realidad más penas que gloria.

Maria Irene Fornés ha servido de guía y de fuerza motriz para muchos autores de la nueva promoción, desde el Taller de Dramaturgia de INTAR que dirige a partir de 1980.

El aporte a la dramaturgia local de las mencionadas instituciones ha sido definitivo, sobre todo durante los últimos años, en que han abierto sus puertas con más regularidad a producciones de autores locales cubanos, como es el caso del prolífico Eduardo Machado, *Las damas modernas de Guanabacoa* (1986), *Revoltillo* (1988); Gloria González, *Café con leche* (1985), *Padre Gómez y Santa Cecilia* (1988), y Dolores Prida, *Botánica* (1991), en Repertorio Español y Manuel Martín Jr., *Swallows* (1980) y *Union City Thanksgiving* (1983); Ana Marfa Simóu, *Exiles* (1982) y *Alma* (1988); Dolores Prida, *Savings* (1988) y Luis Santeiro, *Our Lady of the Tortilla* (1987) y *The Ladies from Habana* (1990), en INTAR.

Otras organizaciones como el Teatro Dúo, fundado por Magaly Alabau y Manuel Martín, al que también estuvo integrada Dolores Prida, se dedicó desde un principio al impulso y desarrollo de obras de autores de la comunidad latina, prestándole no poca atención al género del teatro musical, neta influencia del teatro norteamericano, que practican algunos de los dramaturgos mencionados antes.

Sin ir muy lejos, Dolores Prida tiene en su haber varias piezas musicales, empezando con su primer trabajo *Beautiful Señoritas* (1977), "una obra con música," en la que denuncia los prejuicios que se tienen de la mujer latina hasta hoy en día en este país. Más adelante experimentó con el género en adaptaciones como *The Beggars Soup Opera* (1979), sobre la *La ópera de los tres peniques*, de B. Brecht, y *Crisp* (1981), basada en *Los intereses creados*, de Benavente. Otra

de sus obras más recordadas, que se representó en parques y plazas de la ciudad de Nueva York durante el verano de 1980, como parte del programa del Teatro Rodante, fue *La era latina*, escrita con Víctor Fragoso, en la que se exploran todas las variaciones elaboradas de la tipificación latina, sobre todo por los medios masivos de comunicación.

Hay otros autores de origen cubano que han aventurado en este campo con fortuna, como José Fernández, con *El bravo*, y sobre todo con *Fame* (1988), una adaptación de la popular serie de televisión norteamericana, montada con todos los detalles de una super-producción "en camino hacia Broadway" por el Coconut Grove Playhouse de Miami.

En el género dramático no-musical, también hay otros autores que han dejado huellas profundas con obras como *El súper*, de Iván Acosta, estrenada en el Centro Cultural Cubano de Nueva York en 1977, en la que se ventila el tema del exilio, de la pérdida de la identidad, de la asimilación, en la historia de un padre que sueña con regresar a la isla, o en su defecto a Miami, mientras que su hija, sorda a sus intereses, se siente muy a gusto e identificada con su medio en la ciudad de los rascacielos. Casi la mayoría de las obras cubanas tocan estos mismos temas, el eterno tópico del choque cultural personalizado en el conflicto generacional y agudizado por la aparentemente insuperable búsqueda de la identidad.

Es indiscutible que quedan, de nuevo, por fuera muchas obras que merecen mención, como son, por ejemplo, en el área metropolitana de Nueva York, las piezas de Manuel Pereiras, Randy Barceló, Renaldo Ferradas, Pedro Monge, etc. En la Florida, José Yglesias, un periodista-escritor, alcanzó atención nacional a través de una trilogía de obras sobre su vecindario, Ybor City en Tampa. En Hawaii, Matías Montes Huidobro escribe incansablemente y de California nos llegan obras de autores residentes allí, como René Ariza y Raúl de Cárdenas, cuya obra, *Así en Miami como en el cielo*, abrió la temporada de 1991 en el Teatro Rodante Puertorriqueño de Nueva York. La obra enfrenta a los padres, sumergidos en la nostalgia del recuerdo, con los hijos cuyos problemas incluyen el aborto y el SIDA.

En Miami, por otro lado, se está despertando un verdadero interés por el teatro. Entre los esfuerzos dignos de mencionar aquí tenemos al Teatro Avante, que dirige Mario Ernesto Sánchez, cuya obra *Alguna cosita que alivie el sufrir*, de René Aloma, ha trascendido la frontera local, presentándose, primero en el Festival Latino de Nueva York en 1986, y luego como parte de la temporada de 1987 del Teatro Rodante Puertorriqueño. En ella, un joven cubano regresa a su ciudad natal, Santiago, en busca de "respuestas" en los parientes que se quedaron, resultando el evidente conflicto en el enfrentamiento de dos ideologías irreconciliables. Otro grupo, el Prometeo, fundado en 1972 por Teresa María Rojas, también ha contribuido a la formación de no pocos autores y actores que

desempeñan sus labores en la ciudad.²²

En fin, hemos querido dar una breve reseña de la incesante actividad teatral que ha acompañado el crecimiento de estas tres comunidades latinas. Actividad que no se concentra en las grandes ciudades, sino que se extiende por todo el país, nutriéndose, más que ningún otro arte, de su contexto directo, como esperamos haber expuesto aquí.

OBRAS CITADAS:

- Acosta, Iván, *El super*, New York, Ediciones Universal, 1982.
- Aloma, Ren, *A Little Something to Ease the Pain. Cuban American Theater*, Houston, Arte Público Press, 1990.
- Carrero, Jaime, *Pipo Subway no sabe reír*, Teatro, Río Piedras, Ediciones Puerto, 1973.
- Duarte-Clark, Rodrigo, *Brujertas. Nuevos Pasos. Chicano and Puerto Rican Drama*, Houston, Arte Público Press, 1989.
- Fornés, María Irene, *Promenade and Other Plays*, New York, PAJ Publications, 1987.
- , *Felu and Her Friends. Word Plays: New American Drama*, New York, PAJ Publications, 1980.
- Fraguada, Federico, *Bodega. Contemporary Puerto Rican Theater: Five Plays from New York*, Houston, Arte Público Press, 1990.
- Gallardo, Eward, *Simpson Street, Tramoya* 22 (1990), 43-109.
- Jesurum, John, *White Water. On New Ground*, New York, Theatre Communications Group, 1987.
- Morton, Carlos, *The Many Deaths of Danny Rosales and Other Plays*, Houston, Arte Público Press, 1983.
- Piero, Miguel, *Short Eyes*, New York, Hill and Wang, 1975.
- Pietri, Pedro, *Puerto Rican Obituary*, New York, Monthly Review Press, 1973.
- , *The Masses are Asses*, Mapplewood, N.J., Waterfront Press, 1984.
- Portillo Trambley, Estela, *Sor Juana and Other Plays*, Ypsilanti, Mich, Bilingual Press/Editorial Bilingue, 1983.
- Prida, Dolores, *Beautiful Señoritas and Other Plays*, Houston, Arte Público Press, 1990.

²² Ver José A. Escarpanter, "El teatro cubano fuera de la isla," en *Inventario de dos mundos*, 333-342.

- Rivera, José, *The House of Ramón Iglesia. On New Ground*. New York, Theatre Communications Group, 1987.
- Tirado, Cándido, *First Class, Contemporary Puerto Rican Theater: Five Plays from New York*, Houston, Arte Público Press, 1990.
- Valdéz, Luis, *Actos. El teatro campesino*, San Juan Bautista, Calif., Menyah Productions, 1971.
- , *Early Works: Actos, Bernabé and Pensamiento Serpentino*, Houston, Arte Público Press, 1990.